

O *PROGRESSO DE ÉDIPO* DE NATÁLIA CORREIA: UMA REESCRITA FEMININA DO MITO

MARIA DO CÉU FIALHO
(Universidade de Coimbra)

RESUMO

O mito de Antígona e o de Édipo tiveram uma presença muito diversificada nos palcos portugueses do séc. XX. Até ao fim dos anos 60, Antígona serviu para dar voz a múltiplas formas de resistência através do drama. Édipo, em contrapartida, esteve ausente, exceptuando a representação da peça de Sófocles, em 1954, por um grupo amador. Só a genial criação de B. Santareno, António Marinheiro, estreada em 1967, libertará o mito do peso restritivo da tradição, através de uma leitura freudiana. Entretanto, dois exemplos de reescrita dramática ficaram, não encenados, como testemunho de orientações estéticas e ideológicas absolutamente diversas. O primeiro é a Trilogia de Édipo de João de Castro Osório, de 1954. Trata-se de uma obra neoparnasiana, de forte influência nietzscheana, na sua concepção de um Édipo super-homem. O outro exemplo é O progresso de Édipo, de Natália Correia, de 1957. Assume-se como poema dramático e integra-se no Surrealismo português. Está marcado pela leitura de Freud e pela estética de *La machine infernale*, de Cocteau. O texto funde e inverte sequencialmente momentos do mito de Édipo e anuncia a abertura a uma nova visão constituída pela sabedoria poética. Esta sabedoria é intuitiva e emocional, fortalecida pela ligação renovada do homem às suas origens – poeticamente expressas como fonte. Este é um nexos proibido, que o mito configura como a ligação de Édipo à sua origem materna. Ela representa também a ligação proibida do poeta com o mistério da sua própria origem e identidade.

ABSTRACT

The myths of Antigone and Oedipus had very different presences on the Portuguese stages of the 20th century. Until the end of 1960s Antigone was used to lend a voice to multiple forms of resistance through drama. Oedipus, on the other hand, was absent with one exception - the staging of the Sophoclean play, performed by an amateur theatre group. Only Santareno's masterpiece, António Marinheiro, first performed in 1967, will free the myth of the heavy

burden of the past through a Freudian reading. In the meantime two examples of the rewritten play remained, not to be performed, as witnesses to the absolute diversity of aesthetical and ideological tendencies: the first is the *Trilogia de Édipo*, of João de Castro Osório, published in 1954. This is a Neoparnassian work with a strong influence of Nietzsche, regarding the concept of an Oedipus as a superman. The second example, *O progresso de Édipo*, of Natália Correia, published in 1957, has the character of a dramatic poem and belongs to the Portuguese Surrealism. It is heavily influenced by Freud's concepts as well as by Cocteau's *La machine infernale*. The text joins and subverts the sequence of Oedipus' myth. It heralds the opening up of a new form of seeing which may be understood as poetic wisdom. This wisdom is intuitive and emotional. It is strengthened by a renewed connection between man and his origins - poetically expressed as a spring. This is a forbidden connection, which appears in the myth as the connection between Oedipus and his maternal origin. This is also the forbidden connection between the poet and the mystery of his own origin and identity.

*

A presença da casa dos Labdácidas nos palcos portugueses do séc. XX foi bastante diversificada, de acordo com a figura central da dramatização do mito e com as potencialidades abertas pela tragédia-arquétipo e pela sua recepção.

Assim, uma Antígona representante de direitos naturais, sagrados, mártir de todas as resistências, de acordo com a leitura hegeliana de Sófocles e com a coloração romântica que o mito recebeu, gozou de uma presença muito mais viva e sugestiva que a de Édipo até ao fim dos anos sessenta, altura em que o tratamento dramático do mito do filho de Laio ganha uma nova vida¹. A partir daí, pai e filha, Antígona e Édipo, concorrem de múltiplos e diferenciados modos no palco português, quer em reposição de dramaturgia portuguesa já representada, em encenação das peças sofoclianas por companhias teatrais ou grupos escolares, em representação de reescritas de texto para encenação, sobretudo no caso de Édipo, ou, pura e simplesmente, em novas peças sobre o velho mas inesgotável mito, de autores portugueses ou de grandes dramaturgos europeus, como Cocteau, Anouilh, Brecht.

¹ Refiro-me à obra-prima *António Marinheiro* de Bernardo Santareno, apresentada a público em 1967 no Teatro S. Luís. No mesmo ano a Companhia Rey Colaço Robles Monteiro promove, no Teatro Nacional D. Maria, conferências dedicadas ao teatro greco-latino, com representação de cenas das peças abordadas — entre elas *Rei Édipo*.

De facto, desde a implantação do Estado Novo até à queda do regime, em 1974, o mito de Antígona serviu para dar voz à resistência, quer em encenação da peça grega, quer em literatura dramática panfletária, com poucas possibilidades de real efeito cénico, como é o caso do texto de António Sérgio, quer na reescrita dramática do mito por homens de teatro². Ficou particularmente famosa a *Antígona* de António Pedro, composta em 1946, a mais representada de entre todas até ao presente. Não foi alheia à escrita da peça, para além da influência de Pirandello e da sua técnica dramatúrgica de teatro no teatro, a *Antígona* de Jean Anouilh que António Pedro, grande conhecedor do teatro europeu e director do TEP, certamente viu representar nos palcos de França e fazer a sua estreia em Portugal em 1945, nos jardins da Embaixada de França em Lisboa³.

Brecht, que virá a ser o mais representado dos dramaturgos imediatamente a seguir a 1974, foi encenado, mais ou menos clandestinamente, em Maio de 1969, em pleno movimento estudantil, pelo grupo de teatro do ISTL⁴.

Édipo, por sua vez, pisa o palco português, no contexto da peça de Sófocles ainda em tempos da monarquia. Em 1904 a tragédia foi representada no Real Teatro de S. João, no Porto, em versão francesa sob o título *Oedipe-Roy*⁵. Interpretava o papel do protagonista o famoso actor Monet-Sully que ao tempo já arrebatava o público na Comédie Française no papel de Édipo — é esse mesmo actor que tanto impressionará Cocteau, ainda criança, cujo imaginário tão marcado se revela pela figura do Labdácida⁶.

Longo tempo há-de passar — exactamente cinquenta anos — até *Rei Édipo* vir à cena, em 1954. Tratou-se do primeiro espectáculo de um grupo amador, com a participação de operários da Fábrica Portugal, e a peça foi representada no Teatro da Voz do Operário, em Lisboa. Percebe-se que o motivo da escolha residiu no objectivo de iniciar a vida do grupo com a encenação de uma grande peça clássica.

² O que pode ser verificado em M. F. Silva (coord.), *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*, vols I, II, III, Coimbra, 1998, 2001, 2004.

³ Veja-se C. Morais, 'Jean Anouilh, *Antigone*', *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*, vol. I, p. 45.

⁴ A. P. Quintela, 'Bertold Brecht, *Antígona*': *ibid.* pp. 53-54.

⁵ M. C. Fialho, 'Sófocles, *Rei Édipo*': *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*, vol. II, p. 67.

⁶ M. C. Fialho, 'Jean Cocteau — La machine infernale e as vozes da tradição' *Humanitas*, 45, 1993, 379-380.

Se tivermos em conta que, entretanto, a leitura psicanalítica do mito havia já aberto novos caminhos para a inspiração dramática no teatro francês, como em Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, representada em 1934, e antecedida de um momento de ressacralização do mito na ópera-oratório *Oedipus Rex*, de 1927, com música de Stravinsky, em André Gide, *Oedipe*, 1931, e se tivermos em conta que ainda em meados do séc. XX a vida cultural de Paris exercia forte atracção e influência sobre os intelectuais portugueses, mais será de estranhar o não-aparecimento de dramaturgia inspirada no mito de Édipo. Para mais, a partir da leitura freudiana e lévy-straussiana do mito Pasolini apresentava a sua famosa produção em 1954.

A explicação parece-me residir, por um lado, no aparato de censura posto ao serviço da moral e bons costumes, do política e socialmente adequado, que fez de Pasolini um cineasta *non grato* em Portugal. Quanto ao seu Édipo, ele só apareceu nas salas de cinema nos anos setenta.

Esse desvelar do incestuoso destino de Édipo como projecção de um impulso do inconsciente de cada cidadão converteu os novos caminhos do mito em matéria pouco grata ao público de uma sociedade fechada. Por seu turno, a dramaturgia de oposição veria noutros mitos, como o de Antígona, maiores possibilidades de expressão. Será a genial criação de um dos melhores dramaturgos do nosso séc. XX, Bernardo Santareno, com o seu *António Marinheiro* ou *Édipo de Alfama*, peça estreada em 1967 no Teatro S. Luís em Lisboa e várias vezes reencenada, quem libertará o mito dramatizado do peso restritivo da tradição, num tempo que se adivinha cheio de tensões e de mudança próxima⁷.

Atrás de si esta peça tem duas composições dramáticas, não escritas para representação, de cariz e orientação estético-ideológica totalmente diversas.

A primeira documenta um caso isolado de concepção de escrita dramática — o de João de Castro Osório. Trata-se de uma das suas trilogias, a *Trilogia de Édipo*, publicada em 1954.

João de Castro Osório nasce no final do séc. XIX no seio de uma família culta. De seu avô, juiz, escutou, fascinado, na infância, os relatos das epopeias antigas de heróis gregos e latinos, a par de episódios da história nacional. Faz a sua formação académica em Coimbra, na Faculdade de Direito, e envolve-se no movimento

⁷ Sobre a dimensão trágica do teatro de Santareno veja-se, sobretudo, J. Oliveira Barata, “A presença do trágico em Bernardo Santareno” *Biblos*, 66, 1990, 203-243.

nacionalista português, associado ao sidonismo. Move-o, consoante ele mesmo afirma, a convicção da vocação titânica de Portugal para a formação do Quinto Império⁸.

A sua obra literária reflecte essas mesmas convicções de um homem de letras integrado num Neoparnasianismo que reage contra um Simbolismo decadentista. Anima-o o revivalismo da tradição⁹.

A crença numa vocação heróica nacional e na dimensão titânica dos heróis nacionais — os verdadeiros titãs — encontrou, na leitura de Nietzsche, a inspiração doutrinária adequada.

Para além da *Trilogia de Édipo*, poema dramático, em prosa, publicado em 1954, Castro Osório comporá, inspirado na mitologia antiga, uma *Trilogia de Tróia*. A opção pela arquitectura trológica parece justificar-se pela possibilidade de recuperar grandes planos temporais da epopeia e ganha sentido se considerarmos que o leitor de Nietzsche deve ter querido criar, no contexto da cultura e tradição portuguesa, um teatro próximo da concepção dramática wagneriana. A saga das nossas origens seria, em última instância, a do mundo greco-romano.

A trilogia abre com uma *Esfinge* (o nome e o tema não são mera coincidência com a peça homónima de Hofmannsthal). A que se segue *Jocasta* e *Antígona*. Num cenário imaginado de uma cidade sobre abismos, chega a manhã. Contrasta a luz do dia nascente com o clima de terror pela chegada da Esfinge. É que este é o dia de o monstro vir reclamar o seu tributo de morte. Tirésias e Olenos representam duas dimensões antagónicas da mântica — o primeiro é o vate da clarividência, da esperança, que acredita na redenção do homem, o segundo é o profeta da superstição e das trevas, que acredita no poder esmagador dos deuses tenebrosos sobre a Humanidade.

Édipo chega como um *Übermensch*, generosamente disposto a entregar-se a essa teomaquia, da qual o homem sairá libertado. Não há enigma a decifrar — apenas a coragem solitária de um desconhecido excepcional que vence o Terror, mesmo quando se adivinha que o

⁸ Recordava Domingos Monteiro, após a sua morte, apud prefácio à edição póstuma de João de Castro Osório, *A Trilogia de Tróia*, Lisboa, 1999, p. 8: “Nós fomos — dizia ele — com a Grécia e com Roma, os maiores criadores da humanidade, ensinámos aos outros os caminhos do futuro e se “uma apagada e vil tristeza” nos faz esquecer momentaneamente o que fomos e somos capazes de ser, um dia virá em que havemos de retomar a nossa vocação”

⁹ Esta posição está na origem da fundação da revista Portugal, com outro seus contemporâneos ideologicamente próximos, como António Sardinha ou Afonso Lopes Vieira.

preço será alto. Não é, pois, o elemento da sabedoria mas da filantropia e teomaquia esclarecedora que vigora nesta primeira peça.

Apesar de consideráveis desvios, a segunda peça da trilogia segue mais de perto *Rei Édipo* de Sófocles. Também aí encontramos uma patética descrição da peste, mas que antecede o aparecimento do monarca. É aqui que o mito ganha nova luz. Olenos atribui os males a desígnios divinos, à ira e revolta dos deuses perante o orgulho humano e o lugar que lhes foi tirado. O povo e Creonte deixam-se conduzir pelo discurso deste adivinho. Édipo, pelo contrário, rejeita o argumento do temor e do mistério oracular. Contrapõe o argumento da coragem e da divindade do próprio homem, roubada aos próprios deuses. É este humanismo prometeico que o seu discurso racionaliza.

Num reconhecimento feito lentamente, em que a personagem do Pastor e do Mensageiro desempenham as tradicionais funções, Édipo reconhece também as forças que o aniquilam — as Trevas que venceu, a Esfinge, que vive oculta na sua alma. Como verdadeiro visionário, Tirésias proclama a inocência do filho de Laio e mostra-lhe que o caminho da luta o redimirá, na sua grandeza e superioridade perante a Necessidade. O suicídio de Jocasta, que se lança no precipício, em momento posterior da trilogia, representa, não a fuga, mas o altruísmo de quem se entrega voluntariamente à sombra da Esfinge para resgatar Édipo. E é deste modo que o acto de se cegar é cometido por Édipo à vista do espectador. Ele parece, num primeiro tempo, ser originado pelo desespero mas, num segundo tempo, recupera a dimensão da visão anterior sofocliana, oposta à cegueira física. Embora o incesto constitua parte integrante do mito, é aqui propositadamente diluído para deixar a dimensão de um Édipo *theomachos*, defensor da Humanidade, ganhar relevo.

A última peça da trilogia abre, tal como *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, em clima de guerra. A cidade de Tebas está sitiada pelo exército de Polinices. Os combatentes, nas muralhas, e a multidão celebram uma vitória recente. No entanto, Castro Osório faz coincidir a causa de Etéocles e Creonte com o velho terror dos deuses tenebrosos e a escravidão humana a esse terror — é um novo reinado da Esfinge que domina a cidade.

Da versão do *Coloneus* se recupera o direito de Polinices ao trono. Não se trata de direitos de irmão mais velho, mas de sintonia com o espírito de Édipo. Na cidade, Antígona representa a voz de Polinices — a voz da antiga causa de Édipo — como resistente disposta ao martírio, de acordo com a leitura romântica do mito de Antígona. Acompanha-a a generosidade de Hémon.

Após o combate mortal, extracénico, dos dois irmãos, o povo de Tebas, quase em êxtase místico, vê um Édipo transfigurado regressar, como Cristo, da sua própria morte. Carregando o cadáver de Polinices, encaminha-se para a Acrópole, onde derruba a estátua da Esfinge. Trata-se do último e decisivo combate contra a Esfinge de um Édipo iluminado, cujo sofrimento o preparou para um caminho de perdão dos crimes humanos. Nele se associam, de facto, a dimensão de Prometeu e de Cristo. Como seu legado espiritual proclama o reinado da “piedade santa de Antígona” e do “heroísmo de Hémon”.

O texto, escrito num estilo propositadamente marcado pelo épico de grandes rompantes retóricos e com uma marcada carga nietzscheana, caiu no esquecimento. Representa uma opção invulgar de composição dramática, com uma marca epocal e ideológica bem definida, por parte de um autor cujas referências culturais se destacam da relação mais frequente, na literatura e cultura portuguesas de então, à literatura e cultura francesa.

Três anos mais tarde, em 1957, surge a publicação de uma outra obra, significativamente apodada pela autora também de “poema dramático” — *O progresso de Édipo*, da escritora Natália Correia. Esta obra parece constituir, em meu entender, uma réplica polemizante ao texto de João de Castro Osório, composta com a marca do vigor da escrita poética da sua autora. Nela me centro agora.

Natália Correia, nascida nos Açores em 1923 e falecida em 1993, é autora de uma vasta produção ensaística e literária, compreendendo esta géneros diversos: poesia, romance, teatro. Desde muito cedo envolveu-se em grupos literários de vanguarda política e estética e fez da sua escrita uma forma de intervenção social e de provocação de uma classe de leitores que representava a mentalidade e os valores de uma burguesia conservadora. Essa escrita ganha o tom crescente de afirmação feminista nos anos 60, de que *Mátria*, saída a público em 1968, é exemplo eloquente.

A afirmação de uma força natural, quase como um princípio cósmico, gerador e reprimido, na mulher, do direito à plenitude da expressão dos sentidos, no feminino, que anima a escrita poética e as intervenções de Natália Correia, é concomitante com a afirmação de uma outra força natural, igualmente reprimida — a de um país silenciado e reprimido na sua natural expressão e realização, no seu próprio imaginário; país sentido no feminino, como terra, seio gerador encerrado em si mesmo, entrevisto já em *Cântico de um país emerso* (1961):

...E encontro-me entre gentes entre casas
Numa rua deserta como o choro solitário
De uma criança inorganicamente com asas
Que o medo de nascer apunhalou num ovário.

O jardim infiltra-se de namorados ausentes.
Balsâmica insere-se na noite a flor da privação;
Só nos cafés estão corpóreos gordos sorridentes
Os amigos que a essa hora estão realmente na prisão ...

A sua *Antologia de poesia erótica e satírica*, publicada em 1966, suscitou, então, um forte escândalo que levaria Natália a sentar-se no banco dos réus em 1970. No agitado ano de 1969, enquanto, com Mário Soares, integra a Comissão Eleitoral de Unidade Democrática, vê a sua peça recém-publicada, *O Encoberto*, ser retirada pela censura. Por tudo isto, o seu nome integrava uma extensa lista de autores suspeitos para essa mesma censura¹⁰.

O Surrealismo só chegara a Portugal no final da década de 40. É o poeta Alexandre O'Neill quem revela os primeiros sinais de fascínio pelos manifestos de Breton e quem funda, com Mário Cesariny, o movimento surrealista em Portugal. Dele se aproximam, posteriormente, dramaturgos portugueses como Jorge de Sena, Manuel de Lima e Natália Correia, ainda que não tenha feito parte integrante do grupo. A poetisa reconhece, todavia, a proximidade da sua mundividência e da consonância entre poesia e magia à mundividência e perspectivas poéticas afirmadas pelo Surrealismo¹¹.

O *Progresso de Édipo*, poema dramático sem pretensões a representação, pode entender-se dentro desta estética pela carga onírica que envolve o comportamento e fala das suas personagens, pela força simbólica dos seus gestos e palavras. Trata-se de um texto decididamente provocatório, em que o motivo do incesto, esbatido, quase oculto em Castro Osório, ocupa o primeiro plano, trabalhado à luz da leitura freudiana.

¹⁰ Cita S. Fadda, *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa, 1998, p. 64, uma bem expressiva recomendação da Comissão de Censura do Porto, em 1965: "Qualquer referência aos seguintes escritores é para cortar, Luiz Francisco Rebello, Urbano Tavares Rodrigues, Sophia de Mello Breyner Andresen, Francisco de Sousa Tavares, Mário Sacramento, Fausto Lopo de Carvalho, José Augusto França, Jorge Reis, Natália Correia, Manuel Cardoso, Mendes Atanásio, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Manuel da Fonseca e Jacinto Prado Coelho. Estes nomes são cortados. Estes escritores morreram!"

¹¹ Veja-se, a este respeito, J. B. Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, 1996, p. 75, e F. Pinto do Amaral, no prefácio a *Natália Correia. Antologia poética*, Lisboa, 2002, pp. 19-20.

Na ambiguidade de relações e gestos que preside à construção da cena IV, da noite de núpcias, sente-se a presença do modelo da cena correspondente de Jean Cocteau, *La machine infernale*. A Mulher-Mãe é centro de uma atracção que é, simultaneamente, união primordial uterina, alimento e fonte de vida, união conjugal¹². Tal como em Cocteau, Natália Correia pretende chocar com a sua reescrita do mito e com a sua proposta de o encarar como representação de pulsões primordiais, para além de tabus civilizacionais, em que a mulher é, essencialmente, a força da natureza primordial.

Se acaso falta densidade dramática a este texto, anima-o uma forte carga metafórico-simbólica, decantada numa linguagem de marcas retóricas e, frequentemente, de longas intervenções das personagens. O texto funde e inverte sequencialmente momentos do mito de Édipo, inspirando-se, todavia, na riqueza da linguagem e dos paradoxos de luz e trevas de *Rei Édipo* de Sófocles, a que confere um carácter simbólico ainda mais complexo. Desta linguagem expressiva de luz e trevas encontramos exemplos recorrentes na poesia de Natália Correia¹³:

... ..

Estranheza de ser. De agoniado
Espanto sou feita num sonho naufragado.
Tempo emprestado com um astro louco ao fundo.

Sitiada por trevas não descanso
De indagar minha essência e só me alcanço
Na loucura de não ser deste mundo.

Tais exemplos enquadram-se na verbalização poética de um motivo recorrente do eu lírico de Natália: o da angústia da procura pela resposta à grande interrogação sobre a sua natureza e identidade, sentidas como um mistério indecifrável¹⁴:

Na febre de buscar o senso à vida
Descubro-me dor de alma inacabada.
Poeira em forma breve reunida
No seu nexo de chama encarcerada.

¹² Veja-se M. C. Fialho, “Jean Cocteau — La machine infernale e as vozes da tradição”, bem como *id.* “Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em *La machine infernale* de Jean Cocteau” *Mathesis* 2, 1993, 91-107.

¹³ Em “Sonetos românticos: na câmara de reflexão X” in: Natália Correia, *Poesia completa*, Lisboa, 2000², p.601.

¹⁴ Trata-se do soneto IX, do mesmo ciclo do do anterior.

Nascer é um deus que prega uma partida
 À inteligência universal do nada?
 E ao fim a morte ... talvez uma saída?
 Ou nos confins do ser esperançosa entrada?

Estranha a mim na assombração do enigma
 Ubíqua estou atada ao tempo, o estigma
 A procurar-me sob a máscara, o rosto.

Mais se crispa o mistério na procura
 De Deus nenhum sinal. Só à loucura
 Do universo meu coração exposto.

Tal mistério é o da própria Natureza e do que a move e nos determina, obscura lei a que a poetisa sente não ter sentido a resistência, mas dever ceder e entregar-se¹⁵:

... ..

Melhor é ir. Atravessar o muro,
 Seguir na barca que passa o golfo escuro
 E ao Grande Enigma abandonar os remos.

Ceder não significa desistir, mas antes entregar-se a uma intuição poético-onírica (“vou por bosques de sonho abrindo alas”) que encontrará, em última instância, a chave do mistério condensada no mito, a que chama “perdido jardim que a Esfinge guarda”¹⁶. Aí se encontrará a poetisa consigo mesma ...ou com a verdadeira Esfinge?...

Como se vê, o motivo da Esfinge, caro a Natália, e da busca de identidade articulam produções distantes no tempo cerca algumas décadas, já que *Sonetos românticos* datam, em primeira publicação, de 1990. Édipo, por sua vez, chega a Tebas, na abertura da peça, como vencedor da Esfinge e do que ela aí representa — o medo do homem perante o seu próprio enigma mascarado pelas trevas do monstruoso¹⁷:

¹⁵ Em “Sonetos românticos: Poesia: ó véspera do prodígio I” in: Natália Correia, *Poesia completa*, Lisboa, 2000², p. 614.

¹⁶ *Ibid.* II.

¹⁷ Natália Correia, *O progresso de Édipo. Poema dramático*, Lisboa, 1957, p. 14.

ÉDIPO

Terei eu também de aceitar o estigma com que esses demónios me marcaram, de que todo aquele que arrancar a máscara da esfinge terá de cometer um crime contra a própria natureza?

Essa vitória é um risco, uma ousadia prometeica que ele aceita como desafio à sua própria lenda. É Tirésias, o profeta, quem o saúda como a alguém que Tebas espera há muito, como para um ritual iniciático (“os sacerdotes deram a chave do enigma: é o teu nome”, p. 15).

Da sofocliana oposição entre sabedoria e cegueira de espírito extrai a dramaturga a subversão, contida no conselho de Tirésias:

Difícil é esgrimir contigo usando estas palavras que os mortais fabricam para comunicarem. Porque tu decifreste o enigma da esfinge e por isso és conhecido como sábio. Mas queres o conselho dum pobre homem que só tem o dom da vidência quando os deuses se lembram dele, escuta: se quiseres que as tuas razões prevaleçam sobre a razão dos aedos não empregues a sabedoria. São as suas almas que comunicam com os deuses. Por isso dizemos deles que são homens sem cabeça.

Trata-se do anúncio de uma sabedoria poética que Édipo alcançará, radicada no subconsciente e no instinto, que infringe normas e tabus.

A oposição entre Tirésias, que sabe da identidade de Édipo, e Édipo, que vem para cumprir um destino que desconhece, representa uma variação sobre a cena de confronto das duas figuras em *Rei Édipo*, aqui, conforme se constata, desactivada de tensões.

Essa sabedoria é, no entanto, também capacidade de previsão do futuro, já que a morte de Laio não pertence ao passado — há-de cumprir-se a breve trecho; isto é, sabedoria profética e poética correspondem-se, assim como poesia e magia na escrita poética da autora.

Que objectivo terá presidido a esta opção dramatúrgica de Natália Correia ao fazer anteceder a morte de Laio pela resolução do enigma da Esfinge e pelo regresso de Édipo a Tebas? Parece ter sido o de aproximar parricídio e incesto, sublinhando, assim, que essa morte abre portas à união Jocasta-Édipo, como cerne significativo do texto. Além disso, o parricídio insuspeitado representa o gesto de libertação do tirano que oprime a cidade — gesto que converte Édipo, simultaneamente, em rei e em cego.

A cena II mostra-nos Laio, morto em duelo, e Édipo cego, com os olhos em ferida aberta no combate. Cegueira e poder associam-se, num destino que Édipo não escolhe, mas assume (p. 16):

A verdade é que eu não vim a Tebas nem para ser rei nem para ser cego.
E ambas as coisas terei de suportar com ânimo de rei.

O próprio Édipo sublinha, não sem que se sinta, nas suas palavras, laivos de sarcasmo crítico da autora em relação aos poderosos (p. 17):

O caso é que um trono não se obtém de graça. Para chegar a ele quase todos contraem a cegueira da alma. É uma cegueira que eles provocam para que o coração não seja um hóspede demasiado importuno no peito dum monarca.

Cegueira física e cegueira cognitiva coincidem, ao invés do modelo sofocliano. Parece ser esta coincidência que abre as portas ao encontro Édipo-Jocasta, ou melhor, à entrega de Jocasta, que chega para se dar a Édipo como seu noivo.

O encontro de ambos, cena central da peça, está marcado pela atracção do desejo, expresso numa linguagem eivada de ambiguidades, como ambígua é a relação do par. A atracção exercida pelo sangue que escorre dos olhos de Édipo tem equivalente na frescura por ele sentida da pele de Jocasta, que lembra uma fonte onde se mata a sede (origem e desejo nela saciado), a doçura do leite sugado pelas crianças e que lhes acelera o desenvolvimento da própria virilidade (p. 18).

O motivo do beber na fonte tem paralelos vários na poesia de Natália como expressão de uma procura de origens, em que o homem se encontra como natureza unificada, harmónica androgínia, que, por um “cósmico equívoco”, uma “peste” que corrói a união e “o unido aparta”, votado está a aprisionar a própria natureza e a conceber um “deus inconcluso” a quem falta “ser mulher”¹⁸.

A este universo poético se ajusta o mito de Édipo na sua leitura freudiana. As cenas III e IV, do primeiro encontro dos futuros esposos e das núpcias, enquadram –se nesse novo tempo de percepção do mito, em que união uterina e união sexual se correspondem no subconsciente das personagens e determinam a sua aproximação. A simbologia do sangue ganha, neste contexto, particular expressividade. Santareno utiliza-la-á no seu *António Marinheiro*,

¹⁸ “Sonetos românticos: o romper da manhã na noite mística VI”.

vinda já do universo dramaturgico de Hofmannsthal, em especial de *Der Sphynx*, e retomada depois por Cocteau em *La machine infernale*.

Tal como neste autor, de que se sente no *Poema dramático* de Natália forte presença, a cena das núpcias consagra, como atrás foi referido, toda a ambiguidade de uma relação maternal/conjugal. Jocasta alimenta Édipo com o leite dos seus seios, leite que Édipo suga “até encontrar o sabor da primeira água que nos alimenta” (p. 19), como o eu lírico de Natália bebe das fontes primordiais.

A Mãe-Esposa torna-se, agora, a figura preponderante, tão querida ao imaginário da poetisa — a Mulher-Mátria, natureza naturante, instância verdadeira da vida e de uma sabedoria que vem do instinto e que não se compadece com as normas de uma sociedade codificada. É a origem que envolve no seu seio o originado e que, por conseguinte, não cinde os sexos, antes os mantém coesos e unidos entre si e consigo, num eterno ritual de fecundidade¹⁹.

Na poesia de Natália Correia, o poeta assume o papel da figura infractora que encarna a força da vida e da busca por essa união original, onde o segredo, o mistério do jardim da Esfinge está guardado, vedado a outros.

Ao tempo do *O progresso de Édipo* encontramos-nos nos anos 50, num país fortemente dominado por um aparelho político avesso à mudança, que controla e cala vozes contrárias através da censura e da polícia política. O Estado procura, com o apoio de outras instituições, reforçar posições, suportado por uma sociedade burguesa, profundamente fechada e conservadora, a quem eram cortados os horizontes e dificultada a própria mobilidade além-fronteiras.

É essa mesma sociedade que Natália Correia pretende provocar com o seu discurso poético — atitude que manterá, coerentemente, em toda a sua escrita e intervenção pública. Inerente a essa rebeldia feminina, decantada no discurso poético, percebe-se a rebeldia política. O tratamento do motivo do incesto, em *O progresso de Édipo*, serve adequadamente esse propósito, convertido o motivo em gesto simbólico de uma fusão proibida e ansiada do homem com a sua origem, espécie de sinceridade primordial que lhe confere a verdadeira sabedoria do instinto e dos sentidos. A condição de cego físico começa agora, para Édipo, a revelar uma dimensão privilegiada, recuperada da tradição grega — o que quer dizer que a tal cegueira, própria dos reis, não afectou a sua natureza (p. 20):

¹⁹ Confronte-se com o poema III de *Mátria* (1968): “Pontualmente uma árvore de ouro/ nasce ...”

ÉDIPO

Cegueira! Crês verdadeiramente que eu seja cego? Haverá de facto cegueira no mundo? Não será sempre a mesma luz que nos pertence por direito de nascença e que voltamos para dentro de nós quando as pálpebras se fecham sobre as formas supérfluas do nosso sentir? Já pensaste, minha bem amada, que os cegos trazem dentro de si, intacto, esse clarão, que só anima as coisas essenciais porque o não desperdiça a volubilidade das pupilas?

O próprio Édipo define a sua concentração no tacto como o “reacender das lâmpadas apagadas na sua carne”, capaz de uma outra visão.

No quinto quadro estão frente a frente dois cegos — Édipo e Tirésias —, cuja cegueira contrasta com a luz da manhã. Jocasta está ausente, para suplicar a Apolo que restitua a vista do seu amado. O motivo da súplica é inspirado no episódio III de *Rei Édipo*. O conteúdo da súplica, por sua vez — a restituição da visão —, pelo que a visão simbolicamente significa e Jocasta não sabe, tem a marca de ironia trágica (que não do sentido) da prece sofocliana.

O contraste entre as duas figuras em cena, Édipo e Tirésias, faz-se aqui, em relação aos seus diferentes níveis de cegueira: ambos fisicamente cegos, Édipo transporta em si uma sabedoria não consciente, que não domina e que não lhe permite evitar o seu destino. Este seu perfil converte-o em verdadeira imagem do homem no mundo. Tirésias, investido de uma crua sabedoria que é domínio dos factos, conduz Édipo, por um processo quase de diálogo maiêutico, a perceber que há, dentro de si, duas figuras diversas de Jocasta: “a Rainha e o fantasma da sua pré-existência”. A dolorosa capacidade de fazer coincidir as duas figuras, viabilizada por Tirésias, corresponde ao momento da recuperação da visão física de Édipo.

Com essa capacidade Édipo chega até um ponto de reconhecimento que formula de modo não totalmente apreensível para o leitor (cena VI, pp. 30-31):

Não há regresso. Na verdade, nenhuma viagem nos permite verdadeiro regresso. O retorno é apenas mais uma cadeia do nosso constante progresso.

E é neste ponto que o mito, em Natália Correia, se distancia do seu arquétipo clássico. Iluminado pelo reconhecimento do seu acto e da situação excepcionais, proibidos e monstruosos (“os actos mais puros ficarão envilecidos pela consciência da infâmia que se comete”, p. 32), Édipo corre ao encontro de Jocasta para suplicar a sua morte:

ÉDIPO

Dum só golpe eu desatei o nó sagrado da família. Nem um ramo deixei de pé. Quando mergulhares a ponta desta espada no peito do teu filho, punirás duma só estocada o parricida que te fez viúva, o filho incestuoso que te arrastou ao crime e o irmão assassino que provocou a orfandade dos teus filhos.

Jocasta não se suicida, como não se virá a suicidar a Jocasta-Amália de Santareno. Pelo contrário, cabe-lhe, nesta reescrita feminina do mito, o último e decisivo gesto, perante um Coro atônito: a rainha cega de novo Édipo, com a espada. E esta é a questão que fica em aberto no desfecho deste poema dramático: pode haver um regresso do pecado à inocência — uma inocência primordial, como a do homem no paraíso, antes da queda, entregue ao seio da natureza, antes de provar o fruto da sabedoria? (p. 34):

CORO

... Que faz a Rainha? Em vez de embeber a espada no coração do Rei, fere com a ponta da lâmina as pupilas atónitas do amante. Poderão os dois pôr uma pedra sobre o pecado e regressarem depois à inocência? ...

Este é o cerne de toda a tensão vertida no discurso poético de Natália Correia, e a que o tratamento que nos oferece do mito dá expressão — o regresso ansiado à origem traduz o movimento proibido e infractor do poeta, que procura decifrar o mistério da sua própria *arche* e identidade, da sua verdade primordial, lá onde fica o inacessível jardim da Esfinge.